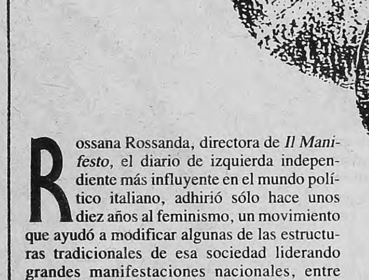
MUJERES POR MUJERES



Rossana Rossanda, directora de *Il Manifesto*, el diario de izquierda independiente más influyente en el mundo político italiano, adhirió sólo hace unos diez años al feminismo, un movimiento que ayudó a modificar algunas de las estructuras tradicionales de esa sociedad liderando grandes manifestaciones nacionales, entre otras, a favor del aborto y del divorcio.

En el libro *Las otras*, que reúne un ciclo de audiciones radiales realizadas por Rossanda sobre las relaciones entre mujer y política, esta prestigiosa intelectual reconoció no haberse ocupado nunca de cuestiones femeninas en su trabajo político aunque sabía, dijo, que "antes o después habría debido afrontar esta relación con mis hermanas de sexo, ver, exponerme y acabar con esta huida".

"Este era un terreno incierto, arenas movedizas, continuamente evocadas desde 1968, y que habían engullido a más de una, haciéndola volver a casa. Sobre esto, las intratables mujeres del feminismo persistían en el testimonio obstinado, el dedo agresivamente apuntado sobre todos los partidos, ausentes o silenciosos, actitudes que ponen al político fuera de sí y que también a mí me habían puesto furiosa, pero quizás me señalaban, con gestos, un camino", declaró la escritora, periodista y política.

Rossanda reconoció que no sabía hablar con las mujeres, que en su camino personal no se le presentaron nunca las formas de discriminación cotidiana de que se quejaban, que su carrera se vio favorecida por una familia burguesa y su aceptación en los grupos privilegiados resuelta con naturalidad a través de la política, donde no tuvo que pedir permiso a nadie para sentarse primero en el comité central del Partido Comunista más importante de Occidente, del que luego fue expulsada, y fundaron posteriormente, con otras personalidades relevantes, *Il Manifesto*.

"El comunista macho me ha ayudado. Desconfiaba de mí como intelectual, no como mujer. Vencida esta primera desconfianza, cuando llegaba a las reuniones tenía, por ser mujer, hasta algunas ventajas (...) Una mujer, a paridad de lo que dice, es todavía escuchada más que un hombre", declaró.

Agregó que, por lo demás, en esos años ella "miraba a las mujeres distraídamente, viéndolas solamente por la sobreexplotación que sufrían. Esto era claro, y era claro también para los compañeros con los cuales compartía el consentimiento tácito y consentía, también con

Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Rosa Luxemburgo, Jane Austen, María Callas, Mina y Victoria y Silvina Ocampo son las mujeres convocadas en estas páginas por las palabras de otras mujeres. Las "otras", son las italianas Rossana Rossanda y Rina Gagliardi, de *Il manifesto* de Roma y las argentinas Mabel Itzcovich y María Moreno. La literatura, los sueños, la homosexualidad, la política, las sucesivas amarguras, las victorias generalmente parciales y las derrotas nunca definitivas de aquella galería de personajes, es la matizada trama que van dibujando los textos que se publican en este suplemento. Al margen de los temas puntuales que cada uno de ellos aborda, la totalidad de los mismos permite captar, en forma latente, algo de ese enigma perpetuo llamado femineidad.

ROSSANA ROSSANDA Y VIRGINIA WOOLF

Es una pregunta interesante: *¿Qué se busca hacer escribiendo una carta? En cierto modo restituir un reflejo del otro*, anota Virginia Woolf en una carta dirigida a Gerald Brenan, el 8 de octubre de 1929. Y agrega: *porque cuando escribo a Lytton o a Leonard soy absolutamente diferente a cuando te escribo a ti*. Pocas líneas antes le decía cómo había leído su respuesta apurada, para luego retomarla, *buscando amplificar tus jeroglíficos*. No pienso que al decir esto aludiese a la caligrafía de Brenan, sino justamente el buscar sus propios reflejos en las palabras de él. Así, *Un reflejo del otro* es el título del cuarto volumen de las cartas (1929-1931) de Virginia, publicado con prefacio de Nigel Nicolson y la colaboración de Joanne Trautmann.

Virginia tiene entonces entre 47 y 50 años. Una fotografía de Lenare la muestra bella y arreglada, un poco interrogativa y un poco irónica, en la plenitud de la madurez. En ese momento busca concluir *Las olas*, su novela más trabajada, escrita varias veces y de aparición incierta. También sufre la pérdida de Vita, y mientras aún padece esta pérdida, se descubre objeto de amor de otra mujer: Ethel Smyth, absolutamente distinta a Vita. Es en Ethel, la mujer no amada y casi ridícula, que Virginia va a encontrar el espejo absolutorio ofrecido por el *otro*. De ese espejo Virginia supo escribir: *una vieja loca se ha enamorado de mí*.

Más tarde la correspondencia reflejará otras pruebas, entre ellas el irrumpir del destino mundial en un jardín privado siempre al borde de la destrucción. No por la ''enfermedad'', como todos dicen, sino por la extrema complejidad de un yo tan singularmente femenino. En la guerra de España murió su sobrino más amado, Claudian, como ella lo llama, y la guerra mundial estalló insoportablemente, hasta conducirla a morir en soledad. Pero a caballo entre los años veinte y los treinta aún las grandes abscisas y coordenadas de la vida parecen interiores, y si esta conciencia produce uno de los más densos intercambios de correspondencia es porque la interioridad en Virginia, estructuralmente reactiva a las relaciones con el mundo –el mundo no en abstracto pero sí en la recorrida de las personas que tensan su existencia alrededor de ella, y con cada una de las cuales la relación, para ser real, es diferente. Así, a menudo asumida como símbolo de la privacidad femenina, ella es singularmente abierta al sistema de relaciones.

Escribir cartas es el modo real de su experiencia de relaciones, y muestra la importancia que tiene para Virginia, en quien la escritura aparece como una expresión privilegiada. Es un escribir diferente al de construir un libro, modo indirecto de hablar a los otros a través de una forma ofrecida y compartida, y diferente también del diario, que es una búsqueda de sí, un medirse con sí misma. Curiosamente, mientras en los diarios íntimos se encuentran habitualmente las efusiones del corazón y en las cartas los intercambios de las ideas, con Virginia sucede lo contrario: su diario es un laboratorio severo, en que la prueba de los afectos, aun los más devastadores no son fundamentales mientras lo son en las cartas porque no tienen ningún fingimiento, como respondiendo a la pregunta directa o a la oferta de legitimación de él y un otro. El reflejo del otro es la sigla de este grado altamente emotivo de comunicación.

El reflejo del otro y de sí en el otro, y lo que está pasando fuera de la juventud en aquel terreno que para las mujeres de este siglo no significa más fuera de la vida, sino fuera de una cierta vida, de otra vertiente. Este volumen lo ofrece con una verdad tan desgarradora como formal e irónica. Comienza con un doble viaje a Berlín, los dos Woolf invitados por los dos Nicolson, campo en el cual se inscribe el reencuentro entre Virginia y Vita. Sabemos por las cartas que ha estado insoportable, que Berlín es insoportable para ella, que en el viaje de vuelta se ha sentido muy mal por una pequeña dosis de somnífero que le ha dado Vanessa, hasta tal punto que debe ser llevada a su casa casi inconsciente (y lo escribe con curioso lapsus) y se quedará muchas semanas en la cama sin ver a ninguno, en espera de las cartas de Vita. *Otros cinco minutos sobre mí. ¿Te desagrada? ¿Te aburre? Eras la única persona a quien escribo... Oye, temo que me vigilen rigurosamente por un tiempo. Ninguna recepción, nada de idilios. Pero esto a ti te gusta, desgraciada, no eres otra cosa. Tú quieres que Potto y Virginia queden en su cucha (sobrenombre que Virginia se da a sí misma) escríbeme queridísima, te lo ruego, cualquier cosa que te pase por la cabeza. Hoy no tengo dolores pero estoy sola como un trapo mojado*. Más tarde sabremos de una cena en Berlín entre Vita y Virginia, donde la siempre atenta Vita le ha dicho alguna cosa, pesada, verdadera.

Como todas sus recaídas, esta parece tan ligada a un encuentro con el sufrimiento o con la repetición del sufrimiento, que ésta carta, más que otras, induce a preguntarse cuál es realmente la *enfermedad* de Virginia. Lo que ella escribe a Ethel es fulgurante. Antes de resolver casarse con Leonard *yo era más bien aventurera en esos tiempos, es decir era sexualmente muy libre (...) pero yo he sido siempre sexualmente una cobarde y no me he pasado en la montaña con los condes como tú, ni recogido en un ramo todas las flores de la vida como tú. Mi terror a la verdadera vida me ha tenido siempre en un convento de hermanas. Y gran parte de este aventurarme y conversar sola por Londres era mezquino (...) y luego me he casado, y luego el cerebro ha explotado en una lluvia de juegos de artificio. Como experiencia la locura es formidable, te lo aseguro, no mirarla con desprecio, en su lava encuentro aún la mayor parte de las cosas que escribo. Te hace proyectar cada cosa en su forma precisa y definitiva, no en pedacitos como ocurre con la mente sana*.

Y como casi siempre los cuentos del pasado, una carta crítica, ya que está en el recuerdo algo de incomunicable y Virginia lo ofrece en forma ejemplar, no a través de lo ocurrido sino a través del juicio que da ahora, llegando bruscamente a lo esencial. Esencialidad que en estos dos años no son los recuerdos o los acontecimientos, sino la experiencia de un doble amor entre mujeres. Y golpea como recodo entre mujeres y dotada de aquella capacidad de introspección y transcripción, la problemática del yo en la pasión adquiere una extraordinaria transparencia. Como si, liberado del antagonismo entre los sexos, el mecanismo de la necesidad y del rechazo asumiese el máximo de la explicitación como si no pudiese ocultar más su radicalidad detrás de incomprensiones históricas o sociales. Y la relación entre personas parecidas –no sólo sino también en el sexo–, que se presenta como el máximo del riesgo, la más áspera prueba de la identidad.

Que las cartas tratan de pasiones, ellas dan fe, ayudándonos a olvidar las más o menos concientes mistificaciones de los hombres que han cuidado amorosamente la bibliografía de Virginia, el sobrino Quentin Bell y el hijo de Vita y Harold Nicolson, Nigel. Ellos, en hechos o impávidamente niegan la existencia de un largo y doliente amor. Esforzándose en demostrar que era más que una amistad pero menos que una relación, Nicolson (en la introducción al volumen precedente ''Cambio de perspectiva'' 1923-28) minimizándola dice *(Virginia) no sintió fuertes emociones, ni sentimientos de culpa, y no temió jamás que lo considerase una traición, porque él sabía, como sabía Harold, que ninguno de los dos matrimonios estaba en peligro. Virginia sintió una atracción física, y sólo levemente. El precipicio que había temido se reveló nada más que un escalón, y ni siquiera tropezó*.

Estos jóvenes biógrafos de tempestuosas familias no hacen justicia ni a la figura de ella, ni a la de él, el marido de tanto en tanto cuestionado, y aparecen dotados de psicologías elementales muy ''victorianas'', del todo insensibles de lo que Virginia misma escribió una vez a Ethel: *Donde la gente se equivoca, creo, es en el continuo restringir y dar un nombre a estas pasiones inmensamente armadas y extensas confinándolas, encerrándolas*. Las cartas de Virginia a Vita y a Ethel dicen justamente que la pasión se nombra no como piensan Bell y Nicolson, por el aspecto ''físico'', por lo demás cuantitativo (*No pasaron juntas más de una docena de noches*, Nicolson) ni por la aparente ruptura del resto de las relaciones de convivencia, sino por el grado de sufrimiento, dependencia y vulnerabilidad de uno frente al otro que ellas determinan.

El otro, imprevistamente, al centro de la experiencia de sí. No alejado, cristalizado y quizás exorcizado en la obra.

Admitiendo que la obra exorcice, en lo que se refiere a Vita, a contra pelo de lo que piensa Nicolson, *Orlando* –que terminó siendo un gran éxito– no exorcizó nada, y las cartas, y quizás también la dificultad con *Las Olas*, marca el gráfico de un abandono inmediato como una operación quirúrgica, bajo la que todavía se polemiza y se trata de fugar. Virginia sabe que los días felices han concluido, cuando escribía a Vita tomándose en broma (*Adorable criatura*, comenzaba diciendo) y ahora oscila entre dar a la otra la representación de sí necesitada, y la vieja percepción de la mujer convencida de que no se debería pedir jamás nada y, en consecuencia, ofreciéndole sutilmente ''hechos'', ironías. Esto no se mantiene y decide romper –no hay ya nada con qué romper más que con su propio fantasma interno y, justamente, cualquier ruptura, apenas perceptible, de tono, es consumada. Y es aquí que interviene Ethel, milagrosa de comprensión y terrible testigo de que se tiene la comprensión de quien no se ama.

¡Cómo está lejos Ethel de aquello que Virginia gustaba de Vita...! Vita era la gracia, la elegancia, a menudo el esnobismo, la satisfacción de sí como garantía que puede quererse, y era diez años más joven que ella. Ethel tiene muchos más y su persona está relacionada con una excentricidad de la cual es imposible para Virginia no espantarse. Virginia aprende a aceptar a Ethel por dos caminos que faltaron en la relación con Vita y aparecen curiosamente complementarias, la percepción de la alta inteligencia de amor que tiene la otra, en el sentido literal de los dos términos, y la inconsciente necesidad de lanzar sobre Ethel, casi resarciéndose, la falta por la cual ella, Virginia, ha sufrido.

Así el mecanismo de la necesidad y de la negación aparece feroz y perfecto, verdadera estructura de la pasión, y por eso relaciona, en una elusiva perpetuidad, Virginia a Vita, Ethel a Virginia. Vita se libera de Virginia, con gentileza, atención y gracia, salvando un verdadero afecto; Virginia mantiene lejana a Ethel descargando su peso para ella inasible, y le es quizás más fácil resignarse al desamor bajo la protección de dos viejos ojos enamorados. Así, cuando en las cartas a Vita se anuda ligereza de forma, melancolía, seducción, a una espléndida escritura, en aquellas a Ethel, más amplias y más secas, faltan en cambio toda seducción, la gracia casi desaparece y la dureza de las personas y de sus preguntas se exponen agresivamente. Como decir: *Amiga, aquí estoy y si incomodo tanto peor*.

Y sin embargo, Ethel vence este duro juego, porque su capacidad de escuchar es tanta que Virginia dependerá de ella, en el sentido de que sentirá la necesidad, aunque sea en modo diferente, de la dependencia de Vita. Aquella era el *durus amor*, el querer el bien más para el otro que para sí, el deberse poner aparte: aquí, depender quiere decir tomar, estar perennemente garantizadas por sí mismas.

En una de las cartas dice Virginia, quizás de golpe, quizás con esa verdad que a la reflexión aparece menos evidente, que lo que le interesa, en ese estadio de la existencia, son las personas, no la obra. Y sin embargo, la obra para ella es esencial, el nudo esencial de un ser para otros, su verso tan torturado. Y se piensa, leyendo sus incursiones en la red de relaciones que construye, que sustraída a la perfección de la forma cumplida en la novela, también Virginia puede fascinar más por la persona que por la obra. No obstante estas son cartas de una escritora, de alguien que jamás ha puesto negro sobre blanco sin que la magia de la escritura no revistiese la experiencia, duplicándola, quizás no aligerándola pero ofreciendo otro espesor. No por casualidad escribía, aún cuando habría podido comunicarse de otra manera. Y quien no recibía las hojas casi reflexivas de golpe, las conservaba no sólo por ternura. La forma no absolvía a la melancolía pero a diferencia de la melancolía y también por ella, Virginia, habría sido para siempre, una vida escrita a muchos para siempre.

Viene de tapa

ellos, en no verla. Eramos, dirían las feministas, hombres perfectos y nuestros compañeros hombres, digamos así, educados en tomarnos en serio.''

Rossanda confesó, pues, que llegó tarde al feminismo. ''Por esto decía que las más expertas se reirán de éste, mi largo camino, y ejercerán alguna comprensible venganza. No importa. Aislada, soy una de ellas. Mi vida misma, que en gran parte se encuentra ahora a mis espaldas, se me despega con otro acento, me miro debatirme en mi orgullo, me encuentro un poco tonta. Me absuelvo. Las mujeres se absuelven fácilmente''.

En el artículo sobre Virginia Woolf, Rossana Rossanda se introduce en uno de los temas más debatidos en los últimos tiempos por el movimiento feminista, la diferencia sexual en el lenguaje.

Partiendo de un dato elemental como el que hombres y mujeres nacen signados por la diferencia sexual, las expertas consideran que esta es una vertiente importante en el pensamiento femenino que, en cambio, la cultura masculina no considera digna de ningún análisis.

La teoría más obvia es que el lenguaje de los hombres conforma un lenguaje universal y neutro, el cual está desde siempre incorporado a las solicitudes y reclamos de la sociedad, las profesiones, los medios de comunicación, ocultando la diferencia del lenguaje del hombre o la mujer como un hecho natural y calificando a priori el producto femenino como género derivado y subalterno.

Patrizia Violi, autora de *El infinito singular* observó que la teoría del lenguaje no prevé un sujeto sexuado porque según las normas recibidas sobre lo trascendente y lo universal, éstas ponen ''fuera de sus confines las determinaciones del inconsciente, de lo córporeo, de lo sensible'', que son precisamente los elementos que marcan la diferencia entre lo masculino y lo femenino. ''En muchos estudios, inútil resulta decirlo, lo neutro se parece mucho a un hombre'', afirma Violi.

Rossana Rossanda analiza desde esta perspectiva ''psicofísica'' las diferentes escrituras de Virginia Woolf en las cartas escritas de 1929 a 1931, y pone de relieve alguna de estas características en la escritora inglesa que nació en 1882 y puso fin a su vida en 1944 y que vivió una atormentada relación con su amiga Vita Sackville-West.



CINCO SUEÑOS PARA CINCO DESTINOS

Simone de Beauvoir soñó transformarse de *joven comprometida* en gran escritora y en el sueño quedó enredada en un símbolo: la imagen precoz de sí misma. Integrada y extraña, célebre, emancipada y dividida.

Como Anne Dubreilh, atraviesa el mundo de los mandarines –los intelectuales franceses comprometidos en las batallas aisladas, y en las desilusiones de la posguerra– y se representa en una identidad de modernísima ''doncella''. Obligada a vivir hasta el fondo su libertad, descubre poco a poco el límite, la irreversible desesperación. ¿Cómo podía ser un ''modelo''? A veces, sus mujeres ''rotas'', aquellas que tomaban respiro, vida y forma de un amante o de un marido-madre, resultaban más envidiables, más cercanas. Ella era la ''invitada'' al gran banquete del éxito.

Rosa Luxemburgo, comunista, hebrea, polaca, compuso a los quince años sus primeros y últimos versos, unos versos de sátira política antiimperial. Vivió en Suiza, en Alemania, en Polonia, entre actividad de partido, agitaciones de masa y cárceles. Amó los líderes de Hugo Wolf y los cuentos de Goethe. Se aplicó a la botánica y a la zoología. Buscó arrancar a Marx del ''marxismo'', de la osificación doctrinaria, y por eso se dedicó a profundizar estudios económico-sociales. Tuvo grandes amores y grandes amistades, con los cuales se comparó con la misma despiadada coherencia (¿dureza?) que caracterizó sus elecciones políticas. Murió como había deseado: en una barricada.



Rosa L. fue estampillada con la marca de ''hereje'', en la primera mitad de los años 20. Fue el '68 quien redescubrió su mensaje libertario, el gusto antidogmático, la pasión revolucionaria. Pero ni siquiera entonces, ninguno logró inmovilizarla en una identidad ''rígida'', fácilmente reconocible, en cierto modo consolable, como había sido, en realidad, toda su vida, una inexhausta batalla que no podía concluirse, ni identificarse plenamente, con la socialdemocracia alemana, pero en minoría y en lucha continua que podía, tal vez, identificarse con los bolcheviques, en el octubre de Lenin, pero con una reserva intelectual profunda sobre los límites de aquella experiencia; con los oprimidos de todo el mundo, pero con ninguna *particularidad* de lugar, de especie, de etnia: ni feminista, ni nacionalista, ni combatiente hebrea.

Rosa L. llegó a decir: ''Es necesario destruir un mundo. Pero pisar un gusano, por culpable indiferencia, constituye un delito''.



Jane Austen, como miss Marple, vive toda su vida en un pueblo, en la serena casa de un pastor anglicano, donde pasa las tardes en conversaciones y lecturas. Una vez sola, en esta Inglaterra donde el siglo XVIII consumó sus últimos resplandores, visita Londres –la gran ciudad de los comercios y los negocios–. Otra vez, llega hasta Bath, el balneario de moda, en la tentativa de derrotar la tesis que la está devorando.

Jane es una tranquila solterona, que a veces oyó hablar de la guerra napoleónica, y de las revueltas que embisten al viejo continente. Pero desde su minúsculo observatorio ve el mundo en grande, engrandecido –y bajo el ropaje de una ironía extraordinariamente afilada–. Dentro de la vida cotidiana –el escenario que elige para representar– no sucede nada, pero lo que toma forma es una lucha titánica entre razón y pasión, entre virtud y vicio que ritma aquella, histórica, entre los dos siglos –aquello que muere y lo que sobrevive, con sus nuevos valores– el dinero, y su infinita omnipotencia. Así, la historia ejemplar de una de sus heroínas menos típicas, miss Prezzo, comprada por los tíos y encerrada en el mágico mundo de Mansfield Park, es metáfora del poder y de la fascinación que sólo el poder puede dar.

Jane Austen creía en el decoro, el honor, la familia. Pero amó y contó de mujeres que *viven* en la espera obligada del matrimonio, y que dejan de *existir* en el momento en que la meta ha sido alcanzada.

María Callas tenía diez años cuando, asomada sobre el balcón de casa, se puso a cantar a voz en cuello la *Paloma*. Una multitud espontánea se reunió a escucharla, y aplaudió. El destino, escribieron después los semanarios, golpeó en ese momento a su puerta. Cinco años después, en Atenas, su primer verdadero debut, en *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

Luego, en Italia, se transforma simplemente en ''la Callas''. Una cantante como quizás no existió en este siglo, capaz de pasar, con sus muchas ''voces'' y sus tres octavas de extensión, por los papeles más difíciles y diferentes, restituyendo a todos el *color* original del *belcanto*, del virtuosismo, de la fantasía interpretativa, del espesor dramático. Interpretaba una noche Wagner y la otra Bellini. Acometía el Verdi de *Aída* y el Puccini de *Turandot*. Descubría obras olvidadas de principios del siglo diecinueve, historias apasionadas de amor y de muerte, mujeres siempre vencidas y siempre *vivas*. Imponía en todos los teatros su pésimo carácter, su linyera Toy, su manager-padre-marido, el comendador Meneghini, provocaba el escándalo.

Porque la Callas fue antes y sobre todo una *diva* –actriz sublime y tigre del escenario– como corresponde a los héroes del melodrama, a los cuales restituyó todos sus fastos, su mítica lejanía de la vida común. Venció sus revoluciones –la famosa dieta para adelgazar, la rivalidad con ''voces de ángel'' inexpresivas y aristocráticas, la conquista de la riqueza y de las dimensiones mundanas–. Pero no fue jamás verdaderamente feliz, aunque sí, como Gertrudis ''mucho amó''. Cuando cayó en la vida de todos los días, en París, en su casa poblada de objetos preciosos, no lo pudo soportar.

Mina nació en el verano de 1958, en la llanura padana. Su último concierto, veinte años después, fue en Versilia (Italia), ante una multitud delirante. Ahora, es sólo una voz, un flujo sonoro consolante, y un cuerpo hinchado, fotografiado a traición por las revistas. Ha pasado toda su vida en el vano esfuerzo de transgredir. Ha salido infeliz y derrotada.

El primer escándalo es el alarido, el rock, el ritmo obsesivo del cuerpo y de las manos, los grandes ojos oscuros plantados en la cara, las primeras copas de whisky, los amores fáciles sobre la playa. Pero la Italia *bien* perdonó casi enseguida, a aquella muchachona lombarda que, por otra parte, era hija de buenos burgueses. Para *épater* a los suyos, Mina fue obligada a declarar que su única lectura era el ratón Mickey, lo que le ganó el apasionado aplauso de los intelectuales. El gran Luchino Visconti corría, puntualísimo, a sus espectáculos de los años 60, se detenía para oírla, inmóvil, horas y horas, sin proferir una sílaba.

Mina se transformaba en mujer y madre soltera. Tenía un *tourbillon* de amantes y maridos. Cantaba clásicos italianos y norteamericanos con voz envolvente y firme, en sabios cocteles de pudor y sensualidad. Decía: ''Soy friolenta. Antes de acostarme, me visto, no me desnudo, con calzones y sombrero de lana''.

Una mujer sola, que ha perseguido un sueño, vaya a saber cuál, y lo ha comunicado, en los pliegues distraídos de mil días cotidianos, a millones de sus similares.

Rina Gagliardi

Sábado 22 de agosto de 1987

ROSSANA ROSSANDA Y VIRGINIA WOOLF

Es una pregunta interesante: *¿Qué se busca hacer escribiendo una carta? En cierto modo restituir un reflejo del otro*, anota Virginia Woolf en una carta dirigida a Gerald Brenan, el 8 de octubre de 1929. Y agrega: *porque cuando escribo a Lytton o a Leonard soy absolutamente diferente a cuando te escribo a ti*. Pocas líneas antes le decía cómo había leído su respuesta apurada, para luego retomarla, *buscando amplificar tus jeroglíficos*. No pienso que al decir esto aludiese a la caligrafía de Brenan, sino justamente el buscar sus propios reflejos en las palabras de él. Así, *Un reflejo del otro* es el título del cuarto volumen de las cartas (1929-1931) de Virginia, publicado con prefacio de Nigel Nicolson y la colaboración de Joanne Trautmann.

Virginia tiene entonces entre 47 y 50 años. Una fotografía de Lenare la muestra bella y arreglada, un poco interrogativa y un poco irónica, en la plenitud de la madurez. En ese momento busca concluir *Las olas*, su novela más trabajada, escrita varias veces y de aparición incierta. También sufre la pérdida de Vita, y mientras aún padece esta pérdida, se descubre objeto de amor de otra mujer: Ethel Smyth, absolutamente distinta a Vita. Es en Ethel, la mujer no amada y casi ridícula, que Virginia va a encontrar el espejo absolutorio ofrecido por el otro. De ese espejo Virginia supo escribir: *una vieja loca se ha enamorado de mí*.

Más tarde la correspondencia reflejará otras pruebas, entre ellas el irrumpir del destino mundial en un jardín privado siempre al borde de la destrucción. No por la "enfermedad", como todos dicen, sino por la extrema complejidad de un yo tan singularmente femenino. En la guerra de España murió su sobrino más amado, Claudian, como ella lo llama, y la guerra mundial estalló insoportablemente, hasta conducirla a morir en soledad. Pero a caballo entre los años veinte y los treinta aún las grandes abscisas y coordenadas de la vida parecen interiores, y si esta conciencia produce uno de los más densos intercambios de correspondencia es porque la interioridad en Virginia, estructuralmente reactiva a las relaciones con el mundo –el mundo no en abstracto pero sí en la recorrida de las personas que tensan su existencia alrededor de ella, y con cada una de las cuales la relación, para ser real, es diferente. Así, a menudo asumida como símbolo de la privacidad femenina, ella es singularmente abierta al sistema de relaciones.

Escribir cartas es el modo real de su experiencia de relaciones, y muestra la importancia que tiene para Virginia, en quien la escritura aparece como una expresión privilegiada. Es un escribir diferente al de construir un libro, modo indirecto de hablar a los otros a través de una forma ofrecida y compartida, y diferente también del diario, que es una búsqueda de sí, un medirse con sí misma. Curiosamente, mientras en los diarios íntimos se encuentran habitualmente las efusiones del corazón y en las cartas los intercambios de las ideas, con Virginia sucede lo contrario: su diario es un laboratorio severo, en que la prueba de los afectos, aun los más devastadores no son fundamentales mientras lo son en las cartas porque no tienen ningún fingimiento, como respondiendo a la pregunta directa o a la oferta de legitimación de él y un otro. El reflejo del otro es la sigla de este grado altamente emotivo de comunicación.

El reflejo del otro y de sí en el otro, y lo que está pasando fuera de la juventud en aquel terreno que para las mujeres de este siglo no significa más fuera de la vida, sino fuera de una cierta vida, de otra vertiente. Este volumen lo ofrece con una verdad tan desgarradora como formal e irónica. Comienza con un doble viaje a Berlín, los dos Woolf invitados por los dos Nicolson, campo en el cual se inscribe el reencuentro entre Virginia y Vita. Sabemos por las cartas que ha estado insoportable, que Berlín es insoportable para ella, que en el viaje de vuelta se ha sentido muy mal por una pequeña dosis de somnífero que le ha dado Vanessa, hasta tal punto que debe ser llevada a su casa casi inconsciente (y lo escribe con curioso lapsus) y se quedará muchas semanas en la cama sin ver a ninguno, en espera de las cartas de Vita. *Otros cinco minutos sobre mí. ¿Te desagrada? ¿Te aburre? Eras la única persona a quien escribo... Oye, temo que me vigilen rigurosamente por un tiempo. Ninguna recepción, nada de idilios. Pero esto a ti te gusta, desgraciada, no eres otra cosa. Tú quieres que Potto y Virginia queden en su cucha (sobrenombre que Virginia se da a sí misma) escríbeme queridísima, te lo ruego, cualquier cosa que te pase por la cabeza. Hoy no tengo dolores pero estoy sola como un trapo mojado*. Más tarde sabremos de una cena en Berlín entre Vita y Virginia, donde la siempre atenta Vita le ha dicho alguna cosa, pesada, verdadera.

Como todas sus recaídas, esta parece tan ligada a un encuentro con el sufrimiento o con la repetición del sufrimiento, que ésta carta, más que otras, induce a preguntarse cuál es realmente la *enfermedad* de Virginia. Lo que ella escribe a Ethel es fulgurante. Antes de resolver casarse con Leonard *yo era más bien aventurera en esos tiempos, es decir era sexualmente muy libre (...) pero yo he sido siempre sexualmente una cobarde y no me he pasado en la montaña con los condes como tú, ni recogido en un ramo todas las flores de la vida como tú. Mi terror a la verdadera vida me ha tenido siempre en un convento de hermanas. Y gran parte de este aventurarme y conversar sola por Londres era mezquino (...) y luego me he casado, y luego el cerebro ha explotado en una lluvia de juegos de artificio. Como experiencia la locura es formidable, te lo aseguro, no mirarla con desprecio, en su lava encuentro aún la mayor parte de las cosas que escribo. Te hace proyectar cada cosa en su forma precisa y definitiva, no en pedacitos como ocurre con la mente sana*.

Y como casi siempre los cuentos del pasado, una carta crítica, ya que está en el recuerdo algo de incomunicable y Virginia lo ofrece en forma ejemplar, no a través de lo ocurrido sino a través del juicio que da ahora, llegando bruscamente a lo esencial. Esencialidad que en estos dos años no son los recuerdos o los acontecimientos, sino la experiencia de un doble amor entre mujeres. Y golpea como recodo entre mujeres y dotada de aquella capacidad de introspección y transcripción, la problemática del yo en la pasión adquiere una extraordinaria transparencia. Como si, liberado del antagonismo entre los sexos, el mecanismo de la necesidad y del rechazo asumiese el máximo de la explicitación como si no pudiese ocultar más su radicalidad detrás de incomprensiones históricas o sociales. Y la relación entre personas parecidas –no sólo sino también en el sexo–, que se presenta como el máximo del riesgo, la más áspera prueba de la identidad.

Que las cartas tratan de pasiones, ellas dan fe, ayudándonos a olvidar las más o menos concientes mistificaciones de los hombres que han cuidado amorosamente la bibliografía de Virginia, el sobrino Quentin Bell y el hijo de Vita y Harold Nicolson, Nigel. Ellos, en hechos o impávidamente niegan la existencia de un largo y doliente amor. Esforzándose en demostrar que era más que una amistad pero menos que una relación, Nicolson (en la introducción al volumen precedente "Cambio de perspectiva" 1923-28) minimizándola dice *(Virginia) no sintió fuertes emociones, ni sentimientos de culpa, y no temió jamás que lo considerase una traición, porque él sabía, como sabía Harold, que ninguno de los dos matrimonios estaba en peligro. Virginia sintió una atracción física, y sólo levemente. El precipicio que había temido se reveló nada más que un escalón, y ni siquiera tropezó*.

Estos jóvenes biógrafos de tempestuosas familias no hacen justicia ni a la figura de ella, ni a la de él, el marido de tanto en tanto cuestionado, y aparecen dotados de psicologías elementales muy "victorianas", del todo insensibles de lo que Virginia misma escribió una vez a Ethel: *Donde la gente se equivoca, creo, es en el continuo restringir y dar un nombre a estas pasiones inmensamente armadas y extensas confinándolas, encerrándolas*. Las cartas de Virginia a Vita y a Ethel dicen justamente que la pasión se nombra no como piensan Bell y Nicolson, por el aspecto "físico", por lo demás cuantitativo (*No pasaron juntas más de una docena de noches*, Nicolson) ni por la aparente ruptura del resto de las relaciones de convivencia, sino por el grado de sufrimiento, dependencia y vulnerabilidad de uno frente al otro que ellas determinan.

El otro, imprevistamente, al centro de la experiencia de sí. No alejado, cristalizado y quizás exorcizado en la obra.

Admitiendo que la obra exorcice, en lo que se refiere a Vita, a contra pelo de lo que piensa Nicolson, *Orlando* –que terminó siendo un gran éxito– no exorcizó nada, y las cartas, y quizás también la dificultad con *Las Olas*, marca el gráfico de un abandono inmediato como una operación quirúrgica, bajo la que todavía se polemiza y se trata de fugar. Virginia sabe que los días felices han concluido, cuando escribía a Vita tomándose en broma (*Adorable criatura*, comenzaba diciendo) y ahora oscila entre dar a la otra la representación de sí necesitada, y la vieja percepción de la mujer convencida de que no se debería pedir jamás nada y, en consecuencia, ofreciéndole sutilmente "hechos", ironías. Esto no se mantiene y decide romper –no hay ya nada con qué romper más que con su propio fantasma interno y, justamente, cualquier ruptura, apenas perceptible, de tono, es consumada. Y es aquí que interviene Ethel, milagrosa de comprensión y terrible testigo de que se tiene la comprensión de quien no se ama.

¡Cómo está lejos Ethel de aquello que Virginia gustaba de Vita...! Vita era la gracia, la elegancia, a menudo el esnobismo, la satisfacción de sí como garantía que puede quererse, y era diez años más joven que ella. Ethel tiene muchos más y su persona está relacionada con una excentricidad de la cual es imposible para Virginia no espantarse. Virginia aprende a aceptar a Ethel por dos caminos que faltaron en la relación con Vita y aparecen curiosamente complementarias, la percepción de la alta inteligencia de amor que tiene la otra, en el sentido literal de los dos términos, y la inconsciente necesidad de lanzar sobre Ethel, casi resarciéndose, la falta por la cual ella, Virginia, ha sufrido.

Así el mecanismo de la necesidad y de la negación aparece feroz y perfecto, verdadera estructura de la pasión, y por eso relaciona, en una elusiva perpetuidad, Virginia a Vita, Ethel a Virginia. Vita se libera de Virginia, con gentileza, atención y gracia, salvando un verdadero afecto; Virginia mantiene lejana a Ethel descargando su peso para ella inasible, y le es quizás más fácil resignarse al desamor bajo la protección de dos viejos ojos enamorados. Así, cuando en las cartas a Vita se anuda ligereza de forma, melancolía, seducción, a una espléndida escritura, en aquellas a Ethel, más amplias y más secas, faltan en cambio toda seducción, la gracia casi desaparece y la dureza de las personas y de sus preguntas se exponen agresivamente. Como decir: *Amiga, aquí estoy y si incomodo tanto peor*.

Y sin embargo, Ethel vence este duro juego, porque su capacidad de escuchar es tanta que Virginia dependerá de ella, en el sentido de que sentirá la necesidad, aunque sea en modo diferente, de la dependencia de Vita. Aquella era el *durus amor*, el querer el bien más para el otro que para sí, el deberse poner aparte: aquí, depender quiere decir tomar, estar perennemente garantizadas por sí mismas.

En una de las cartas dice Virginia, quizás de golpe, quizás con esa verdad que a la reflexión aparece menos evidente, que lo que le interesa, en ese estadio de la existencia, son las personas, no la obra. Y sin embargo, la obra para ella es esencial, el nudo esencial de un ser para otros, su verso tan torturado. Y se piensa, leyendo sus incursiones en la red de relaciones que construye, que sustraída a la perfección de la forma cumplida en la novela, también Virginia puede fascinar más por la persona que por la obra. No obstante estas son cartas de una escritora, de alguien que jamás ha puesto negro sobre blanco sin que la magia de la escritura no revistiese la experiencia, duplicándola, quizás no aligerándola pero ofreciendo otro espesor. No por casualidad escribía, aún cuando habría podido comunicarse de otra manera. Y quien no recibía las hojas casi reflexivas de golpe, las conservaba no sólo por ternura. La forma no absolvía a la melancolía pero a diferencia de la melancolía y también por ella, Virginia, habría sido para siempre, una vida escrita a muchos para siempre.



Viene de tapa

ellos, en no verla. Eramos, dirían las feministas, hombres perfectos y nuestros compañeros hombres, digamos así, educados en tomarnos en serio."

Rossanda confesó, pues, que llegó tarde al feminismo. "Por esto decía que las más expertas se reirán de éste, mi largo camino, y ejercerán alguna comprensible venganza. No importa. Aislada, soy una de ellas. Mi vida misma, que en gran parte se encuentra ahora a mis espaldas, se me despega con otro acento, me miro debatirme en mi orgullo, me encuentro un poco tonta. Me absuelvo. Las mujeres se absuelven fácilmente".

En el artículo sobre Virginia Woolf, Rossana Rossanda se introduce en uno de los temas más debatidos en los últimos tiempos por el movimiento feminista, la diferencia sexual en el lenguaje.

Partiendo de un dato elemental como el que hombres y mujeres nacen signados por la diferencia sexual, las expertas consideran que esta es una vertiente importante en el pensamiento femenino que, en cambio, la cultura masculina no considera digna de ningún análisis.

La teoría más obvia es que el lenguaje de los nombres conforma un lenguaje universal y neutro, el cual está desde siempre incorporado a las solicitudes y reclamos de la sociedad, las profesiones, los medios de comunicación, ocultando la diferencia del lenguaje del hombre o la mujer como un hecho natural y calificando a priori el producto femenino como género derivado y subalterno.

Patrizia Violi, autora de *El infinito singular* observó que la teoría del lenguaje no prevé un sujeto sexuado porque según las normas recibidas sobre lo trascendente y lo universal, éstas ponen "fuera de sus confines las determinaciones del inconsciente, de lo córporeo, de lo sensible", que son precisamente los elementos que marcan la diferencia entre lo masculino y lo femenino. "En muchos estudios, inútil resulta decirlo, lo neutro se parece mucho a un hombre", afirma Violi.

Rossana Rossanda analiza desde esta perspectiva "psicofísica" las diferentes escrituras de Virginia Woolf en las cartas escritas de 1929 a 1931, y pone de relieve alguna de estas características en la escritora inglesa que nació en 1882 y puso fin a su vida en 1944 y que vivió una atormentada relación con su amiga Vita Sackville-West.



CINCO SUEÑOS PARA CINCO DESTINOS

Simone de Beauvoir soñó transformarse de *joven comprometida* en gran escritora y en el sueño quedó enredada en un símbolo: la imagen precoz de sí misma. Integrada y extraña, célebre, emancipada y dividida.

Como Anne Dubreilh, atraviesa el mundo de los mandarines –los intelectuales franceses comprometidos en las batallas aisladas, y en las desilusiones de la posguerra– y se representa en una identidad de modernísima "doncella". Obligada a vivir hasta el fondo su libertad, descubre poco a poco el límite, la irreversible desesperación. ¿Cómo podía ser un "modelo"? A veces, sus mujeres "rotas", aquellas que tomaban respiro, vida y forma de un amante o de un marido-madre, resultaban más envidiables, más cercanas. Ella era la "invitada" al gran banquete del éxito.

Rosa Luxemburgo, comunista, hebrea, polaca, compuso a los quince años sus primeros y últimos versos, unos versos de sátira política antiimperial. Vivió en Suiza, en Alemania, en Polonia, entre actividad de partido, agitaciones de masa y cárceles. Amó los líderes de Hugo Wolf y los cuentos de Goethe. Se aplicó a la botánica y a la zoología. Buscó arrancar a Marx del "marxismo", de la osificación doctrinaria, y por eso se dedicó a profundizar estudios económico-sociales. Tuvo grandes amores y grandes amistades, con los cuales se comparó con la misma despiadada coherencia (¿dureza?) que caracterizó sus elecciones políticas. Murió como había deseado: en una barricada.

Rosa L. fue estampillada con la marca de "hereje", en la primera mitad de los años 20. Fue el '68 quien redescubrió su mensaje libertario, el gusto antidogmático, la pasión revolucionaria. Pero ni siquiera entonces, ninguno logró inmovilizarla en una identidad "rígida", fácilmente reconocible, en cierto modo consolable, como había sido, en realidad, toda su vida, una inexhausta batalla que no podía concluirse, ni identificarse plenamente, con la socialdemocracia alemana, pero en minoría y en lucha continua que podía, tal vez, identificarse con los bolcheviques, en el octubre de Lenin, pero con una reserva intelectual profunda sobre los límites de aquella experiencia; con los oprimidos de todo el mundo, pero con ninguna *particularidad* de lugar, de especie, de etnia: ni feminista, ni nacionalista, ni combatiente hebrea.

Rosa L. llegó a decir: "Es necesario destruir un mundo. Pero pisar un gusano, por culpable indiferencia, constituye un delito".



Jane Austen, como miss Marple, vive toda su vida en un pueblo, en la serena casa de un pastor anglicano, donde pasa las tardes en conversaciones y lecturas. Una vez sola, en esta Inglaterra donde el siglo XVIII consumó sus últimos resplandores, visita Londres –la gran ciudad de los comercios y los negocios–. Otra vez, llega hasta Bath, el balneario de moda, en la tentativa de derrotar la tesis que la está devorando.

Jane es una tranquila solterona, que a veces oyó hablar de la guerra napoleónica, y de las revueltas que embisten al viejo continente. Pero desde su minúsculo observatorio ve el mundo en grande, engrandecido –y bajo el ropaje de una ironía extraordinariamente afilada–. Dentro de la vida cotidiana –el escenario que elige para representar– no sucede nada, pero lo que toma forma es una lucha titánica entre razón y pasión, entre virtud y vicio que ritma aquella, histórica, entre los dos siglos –aquello que muere y lo que sobrevive, con sus nuevos valores– el dinero, y su infinita omnipotencia. Así, la historia ejemplar de una de sus heroínas menos típicas, miss Prezzo, comprada por los tíos y encerrada en el mágico mundo de Mansfield Park, es metáfora del poder y de la fascinación que sólo el poder puede dar.

Jane Austen creía en el decoro, el honor, la familia. Pero amó y contó de mujeres que *viven* en la espera obligada del matrimonio, y que dejan de *existir* en el momento en que la meta ha sido alcanzada.

María Callas tenía diez años cuando, asomada sobre el balcón de casa, se puso a cantar a voz en cuello la *Paloma*. Una multitud espontánea se reunió a escucharla, y aplaudió. El destino, escribieron después los semanarios, golpeó en ese momento a su puerta. Cinco años después, en Atenas, su primer verdadero debut, en *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

Luego, en Italia, se transforma simplemente en "la Callas". Una cantante como quizás no existió en este siglo, capaz de pasar, con sus muchas "voces" y sus tres octavas de extensión, por los papeles más difíciles y diferentes, restituyendo a todos el *color* original del *belcanto*, del virtuosismo, de la fantasía interpretativa, del espesor dramático. Interpretaba una noche Wagner y la otra Bellini. Acometía el Verdi de *Aída* y el Puccini de *Turandot*. Descubría obras olvidadas de principios del siglo diecinueve, historias apasionadas de amor y de mujeres, mujeres siempre vencidas y siempre *vivas*. Imponía en todos los teatros su pésimo carácter, su linyera Toy, su manager-padre-marido, el comendador Meneghini, provocaba el escándalo.

Porque la Callas fue antes y sobre todo una *diva* –actriz sublime y tigre del escenario– como corresponde a los héroes del melodrama, a los cuales restituyó todos sus fastos, su mítica lejanía de la vida común. Venció sus revoluciones –la famosa dieta para adelgazar, la rivalidad con "voces de ángel" inexpresivas y aristocráticas, la conquista de la riqueza y de las dimensiones mundanas–. Pero no fue jamás verdaderamente feliz, aunque sí, como Gertrudis "mucho amó". Cuando cayó en la vida de todos los días, en París, en su casa poblada de objetos preciosos, no lo pudo soportar.

Mina nació en el verano de 1958, en la llanura padana. Su último concierto, veinte años después, fue en Versilia (Italia), ante una multitud delirante. Ahora, es sólo una voz, un flujo sonoro consolante, y un cuerpo hinchado, fotografiado a traición por las revistas. Ha pasado toda su vida en el vano esfuerzo de transgredir. Ha salido infeliz y derrotada.

El primer escándalo es el alarido, el rock, el ritmo obsesivo del cuerpo y de las manos, los grandes ojos oscuros plantados en la cara, las primeras copas de whisky, los amores fáciles sobre la playa. Pero la Italia *bien* perdonó casi enseguida, a aquella muchachona lombarda que, por otra parte, era hija de buenos burgueses. Para *épater* a los suyos, Mina fue obligada a declarar que su única lectura era el ratón Mickey, lo que le ganó el apasionado aplauso de los intelectuales. El gran Luchino Visconti corría, puntualísimo, a sus espectáculos de los años 60, se detenía para oírla, inmóvil, horas y horas, sin proferir una sílaba.

Mina se transformaba en mujer y madre soltera. Tenía un *tourbillon* de amantes y maridos. Cantaba clásicos italianos y norteamericanos con voz envolvente y firme, en sabios cocteles de pudor y sensualidad. Decía: "Soy friolenta. Antes de acostarme, me visto, no me desnudo, con calzones y sombrero de lana".

Una mujer sola, que ha perseguido un sueño, vaya a saber cuál, y lo ha comunicado, en los pliegues distraídos de mil días cotidianos, a millones de sus similares.

Rina Gagliardi



TERCERMUNDISMO Y FEMINISMO

Un grupo de mujeres de una agencia de noticias debía cubrir la Conferencia Internacional sobre la Década de la Mujer, en Copenhague, para la cual se reunía por primera vez un núcleo de periodistas en su mayoría latinoamericanas.

Ya en las primeras notas que se remitían desde esa sede comenzaron a surgir inconvenientes con los jefes que desde la central de Roma, debían transmitir la información.

''Demasiado largo'', ''Exceso de color'', ''El lead no está correctamente enunciado'', insistían en decir mientras crecía el descontento y el malhumor en el grupo femenino. Finalmente una nota hizo estallar el rencor acumulado y durante 24 horas, entre Copenhague y Roma, se libró lo que se dio en llamar ''la guerra de las notas de servicio''.

El detonante fue el artículo escrito por la corresponsal norteamericana de esa agencia, quien tuvo que cubrir la conferencia de prensa del entonces secretario general de las Naciones Unidas, Kurt Waldheim, que ufanamente comenzó por invitar sólo a los corresponsales masculinos presentes en la conferencia, a excepción de una periodista que fue aceptada sólo porque el plantel estaba constituido exclusivamente por mujeres.

Waldheim aprovechó la oportunidad de la conferencia, aunque ignoró que existiera, y superado el obstáculo, respondió a las preguntas en boga tales como el problema Este-Oeste, el conflicto de Medio Oriente, las particularidades del ''apartheid'' africano.

La periodista hizo lo suyo. Describió el elegante vestido de coctel de la señora Waldheim, el tono severo y firme del secretario general, el aire de complicidad y entendimiento entre los asistentes, así como la cortante y gélida respuesta con la que fue agraciada al pretender, sin éxito, obtener declaraciones sobre los objetivos de la Conferencia.

La nota tuvo el efecto de un fósforo en un polvorín. Y no sólo porque la agencia en cuestión tenía sólidos lazos de contratos con el organismo internacional, sino porque además de tocar su bolsillo ponía en discusión las reglas ''áureas'' del periodismo tradicional, se desentendía de los códigos neutros, invadía una zona marcada con rojo en los manuales.

En una de las respuestas las mujeres teorizaron sobre lo que constituía el periodismo de desarrollo y si era o no apropiado, para los servicios informativos del Tercer Mundo, adoptar el estilo y las reglas del periodismo occidental.

''Definimos al Tercer Mundo no en un sentido geográfico sino como a todos aquellos que vivimos en una dependencia económica y cultural, y que luchamos por una autosuficiencia económica y una autodefinición cultural y personal. Esto incluye a los pobres y a las mujeres de todo el mundo y, podríamos puntualizar, se trata de una definición que apunta a un fragmento crítico de la realidad económica. En términos internacionales, los países en desarrollo están en una posición feminista subordinada, igual a aquélla en que están las mujeres en sus propios países y sus propias familias. Este es el público para el que escribimos, y no creemos que sus necesidades de información queden completamente servidas con presentarles simplemente otro grupo de hechos, escritos en un estilo de seudo agencia Associated Press.

Nos parece que tiene poco sentido que el Tercer Mundo adopte las reglas y el estilo de la gran prensa londinense, con el fin de liberar a las masas de un periodismo occidental trasnacional, tal como no tendría sentido que las mujeres buscaran su propia liberación por usar ropa masculina.

Tampoco pensamos que esa sea una posición impracticable. Creemos que nuestros mayores éxitos no vendrán de servir a lo que secamente llamamos ''necesidades informativas del mercado'', sino de servir a la curiosidad, la inteligencia y el espíritu de aquellos que comparten nuestras aspiraciones. Esto, creemos, requerirá una escritura más rica de textura, de color y de revelación, no ya una diferente selección de hechos''.

Uno de los desafíos de los movimientos feministas consiste en elaborar una cultura alternativa que permita construir la identidad de la mujer, o un lenguaje que dé forma a la memoria de lo femenino. Para lograrlo han contribuido el psicoanálisis, la lingüística, la antropología, la mitología de todas las épocas, que descubrieron que la mayor parte de las veces la civilización masculina se había ''excedido'' apropiándose de sus fuentes para revitalizar su propio lenguaje.

Una psicoanalista francesa sostuvo que el hombre no está dispuesto a compartir la iniciativa del tema. Prefiere probar, hablar, escribir y hasta gozar como una mujer antes que dejar a ésta el derecho de intervenir en lo que lo resguarda. Por lo cual, concluye, el hombre frecuentemente se apropia también del lenguaje femenino.

Este punto de partida para recuperar el lenguaje por parte de los grupos femeninos trajo a la memoria la atmósfera que prevaleció en la postguerra cuando Jean Paul Sartre se planteaba la clásica pregunta ''¿Qué escribo? ¿Por qué escribo? ¿Para quién escribo?''.

Si Sartre veía en una sociedad sin clases la única condición que permitía el cambio igualitario de la literatura, la libertad del público de pedir y del escritor de responder, repiten quienes persiguen un sueño, con igual inexorabilidad la protesta femenina busca la *diversidad en la igualdad*.

Mabel Itzcovich



LAS OCAMPO

Las Brontë, los Rosetti, las Ocampo: la literatura como ensueño fraterno y, como mito de origen, esa recámara de las supersticiones donde la oscuridad vela el sexo de unas voces infantiles que puntean las imágenes de una linterna mágica. Luego, entre la pedagogía y su resistencia a ella –con sangre entra lo que sale con tinta– habrá que lidiar con la sintaxis de las cosas: el imaginario a las gateras de la cultura. Por fin el gran reparto, que envía cada hermano a su género, a su estilo, a su genealogía, aunque a veces se trate de mantenerse poéticamente incestuoso como los Rosetti, codo con codo prerrafaelistas. La lengua materna como el cajón de los juguetes, cuando el monstruo de dos cabezas parental instaura la violencia al decir: ''Esto es para los dos''.

El cajón de las Ocampo desgrana mitos de pequeño formato: ésta es tímida y como al sesgo, aquélla, locuaz de cabecera; ésta, narradora y poeta, aquélla, periodista y fundadora; ésta, fantasía y artesanado; aquélla, musas y administración.

Tentación del chiste banal: las Ocampo parcelando el campo en común, el del ombú y el literario, a cada cual lo suyo.

Tentación, también, de un género olvidado llamado ''paralelo'' pero que servía para marcar diferencias.

Victoria O. ha dicho: ''Mi patria es el hombre'' y ese hombre va escrito en letras mayúsculas ya que ella sólo se tutea con nombres propios. Ortega y Gasset, Drieu La Rochelle, el conde de Keyserling; ella escribe para que ellos le escriban, porque ellos escriben, para escribir sobre ellos. La ''Gioconda de las pampas'' es el último termómetro del Humanismo. Pura religión del Padre.

Silvina O. prefiere parar la oreja en las antecocinas, ser médium de las Clotilde Ifrán, las Anas Valergas y los Celestinos Abril, nombres simples de la cátedra oral barriobajera. Si Freud convirtió la pasión de Juanito por los caballos en miedo, y a los caballos mismos en una suerte de ectoplasma del soplón del padre, los niños ocampianos son más bien transedípicos. En el paidófilo del cuarto de servicio, la maestra que amenaza con la estatua de los grandes próceres a los niños retrasados, y la adivina que fabrica fajas y corpiños en sus ratos de ocio, ellos encuentran a ese alguien que los arrancará de esa dialéctica familiar donde la megalomanía ilustrada de los padres convierte sus fornicaciones nocturnas en el fantasma privilegiado de la novela infantil. Por suerte existen el rapto, la soga Prímula, el libidinoso perro Clavel, tan amable como la cacatúa verde que enamoró de niña a la princesa Bibesco. Pura superstición pueril.

Victoria O. dialoga con el Amo, Mussolini, o el príncipe de Gales; al primero le chanta cuatro tímidas frescas, al segundo lo invita a tocar el ukelele. En este testimonio le afloja un poco la bisagra al fascismo de Drieu, en aquel otro pone entre comillas a Ortega o a Waldo Frank; luego comenta lo puesto entre comillas. Es decir habla de lo que quiere el otro.

Silvina O., entre tres B. (Borges, Bioy y Brahms), triangula un discurso donde las comillas se han caído y que permanecerá casi enteramente secreto. ¿Quién es uno, quién es el otro?

Victoria O. es puesta en chirona por Eva Perón y con feminismo sui géneris le dice ''No, gracias'' al voto feminismo, al que le encontraría un cierto olor a catinga.

Silvina O., en un cuento llamado *Visiones*, habla del aniversario de ''una suerte de reina'', de una plaza donde se improvisan altares y se toca una melodía ''sublime''. Dice Silvina O.: ''Yo no usaría la palabra 'sublime' para ninguna música. Pero ¿con qué otra palabra designar a ésta? En la nota más aguda que entra en los oídos como un largo alfiler, la gente se turba de tal modo que el sonido trémulo vibra, se prolonga indefinidamente... ¡Cómo no oí antes esta música tan conocida!'' ¡Cuanta ternura para hablar de ''la marchita''!

Victoria O. se viste en las grandes casas con nombres de dos sílabas –Paquinmenino, Chanel– y se hace retratar por Helleu y Bouveret.

Silvina O. dibuja al carboncillo retratos de amigos y, a juzgar por sus anteojos y su piloto de plástico, fue ''freaky'' antes de tiempo.

Victoria O. dijo de un libro de Silvina O., que su gramática tenía tortícolis. Silvina O., dijo cuánto le asombraba que Victoria O. amara tanto las cosas que uno detestaba y detestara tanto las cosas que uno amaba, y que era eso lo que ella amaba y detestaba de Victoria O.

Desagravios: la tesis de César Aira de que Victoria O. nos salvó de una colonización más radical que la que sufrimos al importar sólo mediocres como Ortega o Keyserling, en lugar de peces gordos como Freud o Lacan –el primero hubiera dicho ''patitas para qué os quiero'', el segundo hubiera extendido aquí un campo más que freudiano– tal vez sea correcta. Pero no fue error, lo hizo a conciencia. Ninguna ''histérica'' de calibre entrega su dote a un incastrable.

¿Victoria O. sólo testigo, fundadora capaz de soplar y hacer revistas? *La rama de Salzburgo* es una de las más bellas novelas de amor que se hayan escrito: allí la palabra ''menstruación'' adosada al tono autobiográfico desliza el cuerpo en una literatura pacata, salpicada de Magas que deliran como la Flor Azteca y yeguas metafísicas.

Silvina O., siempre tentada de escudarse en la imaginación sin erudición, en el gusto sin pamplinas teóricas, es autora de una obra poética que merecería mejor vidriera si no estuviera escrita con regla y escuadra –la época pide rebuznos barrocos– y si no la empañara una fama módica de narradora perversa. Victoria y Silvina Ocampo: ¿Las Lange como semejantes? ¿Las Grondona como parodia?

Mejor: la literatura como legado de familia, como los secretos que la sonoridad despliega en las fronteras de la lengua, nuevamente la caja de juguetes.

María Moreno